

La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la barbuda*: a propósito de la «mujer varonil»

DONAJÍ CUÉLLAR

Inst. de Inv. Lingüístico-Literarias – Universidad Veracruzana

La guerrera del teatro del Siglo de Oro español no tuvo la importancia de la amazona y la líder, ya que solía aparecer en una sola escena de gran animación espectacular situada casi siempre al final de la obra, ya fuera guerrera ocasional o profesional. Por lo general, explica la investigadora, las protagonistas suelen ser mujeres que van a la guerra a seguir ya a su amado, a su amante, a su esposo o a su padre, que regresan al hogar y finalmente se casan, de acuerdo con las convenciones de la época. Así, el móvil de la aventura guerrera casi siempre es el amor, de acuerdo con las primeras comedias de Lope de Vega (MacKendrick, 1974: 207-210).

A juzgar por la reseña de MacKendrick, la etapa posterior a Lope, en la que participan dramaturgos como Rojas Zorrilla, Calderón y Belmonte Bermúdez con guerreras ocasionales y de escaso interés, por cuanto pertenecen al mundo de las aventuras de los cuentos de hadas, romances y caballerías, parece ser más interesante para nuestros propósitos. Aunque en esta etapa el personaje sigue apareciendo en la escena final y su elaboración continúa siendo débil, aparece también la guerrera *amateur* que se vuelve heroína gracias a las circunstancias, pues es el tipo más cercano a nuestra protagonista. En efecto, Doña Blanca de Guevara se vuelve guerrera para defender el reino de Navarra, al verse en peligro de ser sometido por el rey moro Marsilio y adquiere la dimensión de heroína gracias a su triunfo sobre los moros. Pero Doña Blanca no es una guerrera *amateur* ni profesional, sino de noble linaje.

Se trata de un personaje caracterizado como mujer fuerte y honorable en la primera y segunda jornadas, y como guerrera en la tercera, de tal suerte que el personaje sea verosímil, provoque admiración y reciba un tratamiento heroico. De hecho, MacKendrick

indica que nuestro personaje es excepcional respecto de las guerreras que revisa por su personalidad vigorosa, salvaje, independiente, íntegra y patriótica, y por su heroísmo, estrechamente vinculado con la tradición medieval de María de Molina (MacKendrick, 1974: 211-212). Este personaje que inspira la obra de Vélez vivió *ca.* 1265 y 1321, fue reina consorte de Castilla y de León por su matrimonio con Sancho IV el Bravo, de 1285 a 1295, y reina regente durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV el Emplazado, y de su nieto Alfonso XI el Justiciero. Se distinguió por la tenacidad y habilidad política que le permitió rechazar la invasión extranjera, conjurar la crisis política interna y afirmar los derechos de su hijo sobre el trono castellano. El paralelo con Doña Blanca es claro: se trata de una madre con dos hijos, viuda y honorable, de «limpia sangre», de extracción villana, e hidalga por su difunto esposo, que cumple fielmente sus deberes de madre, viuda y vasalla. Mientras estas características le dan verosimilitud al personaje y provocan la admiración del público en la medida en que representan las cualidades de la mujer virtuosa e ideal, su intervención bélica en defensa de su reino la elevan a dimensiones heroicas y su posterior casamiento con el Rey la convierte en ejemplo a seguir de reina medieval, es decir, preparada para la educación de los hijos, la guerra y el futuro gobierno del reino.

Considero, con MacKendrick y los críticos que han advertido lo excepcional del personaje dentro de su género o su excelente caracterización como *mujer varonil* (Monahan, 1974, *apud.* Mary G. Hauer, 1983: 269-270; Stroud, 1983: 120-124; Crivellari, 2008: 62), que la obra es un buen ejemplo del oficio dramático de Vélez de Guevara, especialmente para llevar a las tablas una interesante y divertida trama en la que los papeles estelares están repartidos con equilibrio a lo largo de las tres jornadas, y para urdir dos intrigas que se desarrollan armoniosamente hasta la segunda jornada y convergen muy oportunamente en la tercera¹. El dramaturgo ecijano también es un maestro en el arte de crear la atmósfera cortesana en que se escenifican las solicitudes amorosas del rey a la Barbuda y en reforzar la caracterización de ambos personajes mediante el canto de romances conocidos por el público: el de *Conde Claros* y el de *Fontefrida*, cuyo potencial evocativo y emotivo aprovechó al máximo. Y, aunque la obra responde en buena medida a las convenciones de la comedia de capa y espada, no propone una comedia de honor frivolidado, sino del honor ofendido de una hidalga que en la vida privada no admite resquicios para la embestida de la opinión ajena, ni la intrusión de los moros en la vida política del reino, como correspondería a una reina medieval perteneciente a la nobleza guerrera. Se trata pues, de una comedia novelesca que combina la tendencia costum-

1. En su reseña a la edición de María Grazia Profeti de *Los hijos de la Barbuda*, Mackenzie negaba que los críticos pudieran dar por buena la obra, considerando la producción dramática de Vélez. Para ella, se trata de una obra espectacularmente efectiva, pero intelectualmente débil, asociada con la dramaturgia de Lope y su escuela, intelectualmente deficiente aunque rica en acción. Según su criterio, esto se debe, entre otros factores, a que la obra se concentra más en crear efectos visuales y sonoros estorbosos que en dar profundidad y sutileza a los personajes y sus conflictos, como los hijos de la Barbuda, a los que evalúa como personajes tópicos casi indistinguibles –y en parte tiene razón–; también a que Vélez no explore con mayor profundidad el egoísmo ineficaz de García, ni le haya dado a la Barbuda algunos rasgos sutiles de ternura en el pasaje de su encuentro con el Rey y sus acompañantes para hacerla psicológicamente más interesante y más plausible la pasión que le produce a Don García, tanto como para motivar su rápido consentimiento de casarse con el Rey (Mackenzie, 1972: 405-408).

brista mediante el tópico «desprecio de la corte y alabanza de aldea» que subyace en la primera jornada y el espíritu aventurero de las novelas de caballerías, especialmente en la caracterización de los hijos de la Barbuda y en la escenificación de sus arrojados lances, por lo que, en efecto, resultan personajes tipo que también participan de la ejemplaridad y la *admiratio*. Precisamente por el carácter ejemplar de la Barbuda, el personaje no puede sino responder a ciertas convenciones de la *mujer varonil* del teatro de capa y espada: su inminente reintegración a la sociedad, mediante el matrimonio, y el tratamiento de objeto sexual que supone estar expuesta a los caprichos y a la voluntad del Rey.

En la primera jornada, el dramaturgo deja «planteado el caso». García, rey de Navarra, se enamora de la Barbuda en su camino hacia la corte de Pamplona y quiere conquistar su amor, pero ella rechaza sus solicitudes. Sin embargo, accede a enviar a sus hijos a la corte para que sirvan al rey como caballeros, acción que éste aprovechará para su conquista amorosa (Vélez de Guevara, 1970: I, 571, 974-1003)². Por su parte, el rey moro Marsilio se introduce al palacio navarro disfrazado de pintor para solicitar en matrimonio la mano de Urraca, hermana de García (I, 572- 973). Ambos rechazan la propuesta y Marsilio anuncia que les hará una guerra de dimensiones troyanas. Urraca además de poseer una belleza extraordinaria, también responde a la caracterización de la mujer fuerte. En la segunda jornada, Vélez retoma la historia de la Barbuda y la de los hijos alternativamente: mientras la Barbuda tiene que defenderse de las solicitudes del Rey (II, 1004- 1161, 1486-1687), ya en la corte y ordenados caballeros de Santiago, los hijos son ofendidos en su honor, desacatan las órdenes del Rey y son perseguidos por la justicia, por lo que huyen de la corte en busca de aventuras (II, 1162-1485). Vélez remata con el triunfo de Ramiro sobre Ordoño, ambos caracterizados como caballeros andantes, en el duelo organizado para rescatar el trono de la reina Margarita, que se encuentra en peligro de ser usurpado por su tío (II, 1740-2070). La intriga secundaria se limita a la arenga de Marsilio que anuncia la guerra contra los navarros (II, 1658-1740). La tercera jornada abre con la celebración de las bodas de la reina Margarita con Ramiro (III, 2072-2285), enlaza la intriga secundaria con la arenga de la Barbuda a sus hijos llamándolos a la defensa de Urraca y Navarra (III, 2286-2416) y continúa con la derrota del rey moro por la Barbuda y sus hijos, y su sometimiento al pago de parias; finalmente, la obra cierra con la concertación de las bodas de García y la Barbuda y Urraca y Ordoño por voluntad del Rey (III, 2418-2832).

Si la acción se sitúa en la Edad Media, hacia la época del ascenso de los hidalgos a la nobleza guerrera por sus hazañas guerreras contra los moros, la novela de caballerías inspira el contexto y la ambientación de los lances y proezas de los hijos de la Barbuda. La acción se desarrolla alternativamente entre el campo y la corte de Pamplona y, de manera menos frecuente, en Francia y sus caminos.

En trabajos anteriores orientados a analizar la elaboración de la «mujer varonil» en comedias de serranas y bandoleras, he observado que, en términos generales, su recreación se sostiene atribuyendo a la mujer papeles que en su época se consideraban masculinos, especialmente el libre ejercicio de la sexualidad y la defensa del honor y

2. Para el análisis uso siempre esta edición e indico entre paréntesis los números de jornada y versos.

la honra. Se trata de mujeres deshonradas que juran vengarse, para lo cual es menester que maten a muchos hombres antes de dar con el burlador. También he señalado que en la elaboración de serranas y bandoleras mucho influyó la tradición medieval de las serranas, sea mediante el romance de *La Serrana de la Vera* o de las canciones de serrana del Arcipreste de Hita, especialmente para atribuirle a las protagonistas un carácter fuerte, violento y montaraz y, sobre todo, un poderoso deseo sexual (Cf. Cuéllar, 2003a y 2003b). La influencia de estos textos fue tal, que incluso se advierte en la elaboración de Dominga, la guerrera que protagoniza *El amor en vizcaíno* de Vélez de Guevara³, obra compuesta alrededor de 1615 (Profeti, 1977: 28) y representada en Palacio el 25 de noviembre de 1689 por Agustín Manuel (Varey y Shergold, 1979: 290).

Si en la organización de la intriga el dramaturgo incluso sigue las secuencias burla, venganza y restitución del orden de las comedias de serranas y bandoleras, no ocurre lo mismo con *Los hijos de la Barbuda*, obra compuesta hacia 1608 (Profeti, 1970: 65) y representada en Palacio el 3 de febrero de 1697 por Juan Cárdenas (Varey y Shergold, 1974: 297). Ya hemos visto que Doña Blanca de Guevara no es una mujer burlada que en venganza se convierta en matadora de hombres, sino una viuda honorable que rechaza los amores del rey de Navarra y que, lejos de matarlo, lo ayuda a rescatar la soberanía del reino navarro. En la Barbuda no se advierten indicios de su deseo sexual ni aparece en el escenario como atractivo visual exhibiendo sus encantos. Se trata más bien de una mujer rústica que vive retirada en el monte, alejada de la sociedad y de los hombres, y a cuyo bozo se debe su apodo. Vélez más bien se ocupa de presentarla como defensora de su honor cuando el rey solicita su compañía en la comida que le ofrece (I, 303-24) y cuando, embozada, arremete a capa y espada contra la regia compañía que le llevaba serenata (II, 1590-1687). También como una mujer fuerte y brava que puede golpear a los hombres si la desobedecen –como en el gracioso pasaje donde reprende y amenaza a Sancho con hacerlo pedazos si se resiste a llevar el traje cortesano (I, 416-67)–, o si incurren en necedades –en la escena en que Mudarra, de alcahuete, le lleva presentes del Rey y ella amenaza con partirle la cabeza en dos y azotarlo (II, 1543-69) y, finalmente, como valiente capitana de las tropas navarras (III, 2286- 2416, 2683-2690). Se trata pues, de un personaje distinto respecto de Dominga, pero también influido por la imagen fuerte y golpeadora de las serranas medievales, pero no por su disposición ni avidez sexual, puesto que los motivos que emplea Vélez (solicitud de posada y comida) obedecen más bien al ritual de hospitalidad que los vasallos deben a sus soberanos y sirven de pretexto para que el rey inicie sus solicitudes amorosas, cual viajero extraviado es decir, sin seguir las normas de la cortesía propia de un rey.

3. En el desarrollo de la burla de Dominga, Vélez utiliza motivos propios del romance de *La serrana de la Vera* y de las canciones de serrana del Arcipreste de Hita para indicar la potencia y disponibilidad sexual de Dominga y para crear su naturaleza fuerte, brava y montaraz (Cf. próximamente, Cuéllar, 2007). En estos trabajos he seguido la definición de motivo de Aurelio González (1990: 89-90). Se trata de una «unidad narrativa mínima» que expresa el significado de las secuencias fabulísticas o partes invariantes de la historia que, en un texto específico, se expresa discursivamente de varias formas –por lo que están relacionadas con el plano de la intriga– pero no deja de ser el mismo. Es decir, puede tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, éstas corresponden al mismo significado fabulístico. Los motivos se expresan con formas sustantivas de derivación verbal, como *rapto*, *engaño*, *asesinato*, etcétera, ya que requieren de la presencia de un sujeto potencial.

Considerando las bases anteriores, mi propósito en las siguientes páginas es explicar que en la elaboración de la guerrera influyó, además de la figura de María de Molina, la tradición medieval de las serranas, especialmente con motivos que permiten crear falsas expectativas respecto de la protagonista y reconocerla como mujer fuerte, y la novela de caballerías, en lo que concierne a la vestimenta, arreglo y ciertas actitudes de la protagonista.

La elaboración de la guerrera se sostiene en el plano diegético, atribuyéndole, de manera similar a *El amor en vizcaíno*, una hidalguía de vieja raigambre, además de una buena posición social. Por Sancho sabemos que Doña Blanca es una «dueña de grande fidalguía», hija de don Pedro de Oñate, viuda de Ortún de Lara y madre de dos mellizos, que vive en el monte, alejada de Pamplona. Sancho la describe ante el rey como una mujer cuyo destino es ser fuerte, inteligente y valerosa (I, 48-57, 64-72) y cuyo apodo se debe, aparte del bozo, precisamente a su fuerza y valentía. Como veremos, se trata de un personaje que representa los valores y deberes de su linaje hidalgo, es decir, del buen vasallo con un alto sentido del honor, como ocurre con personajes emblemáticos de la tradición hispánica como el Cid, ejemplo del buen vasallo a pesar del mal señor. Ese alto sentido del honor y del vasallaje es el móvil de la Barbuda para enviar a sus hijos a la corte de Pamplona, pues ahí serán ordenados caballeros y podrán servir al Rey. También la causa de que Doña Blanca salvasuave su condición de viuda al rechazar las solicitudes del Rey, primero de manera amable y después a capa y espada. Por su parte, el Rey representa al mal soberano, ya que sus solicitudes y actitudes hacia la Barbuda ponen en entredicho no sólo la cortesía propia del caballero, sino también su sentido del honor.

En el plano mimético, la caracterización de la Barbuda consiste en presentarla como viuda e hidalga honorable, mientras que la del Rey radica en protagonizar una «cacería de amor», en una escena que evoca la típica caracterización de los burladores de serranas y bandoleras. Vélez articula la intriga de esta primera jornada con motivos presentes en la comedia de serranas y bandoleras como la cacería de amor, sino también con los típicos motivos de las serranas del Arcipreste, como la solicitud de posada por parte del viajero y el ofrecimiento de un banquete generoso por parte de la mujer –que comúnmente preparan en aquellas comedias e incluso en *El amor en vizcaíno* la deshonor de la mujer–, para crear falsas expectativas respecto de la Barbuda, las cuales son reforzadas por los malos consejos que le dan al rey sus criados, enfocados a que se aproveche de ella. De esta forma, la solicitud de posada y el ofrecimiento del banquete responden al ritual de hospitalidad que obligaba a hidalgos y villanos a dar alojamiento y comida al rey al pasar por tierras de su jurisdicción, el cual es llevado fielmente a cabo por Doña Blanca, sin detrimento de su honor y contribuyen a darle a la acción una atmósfera aldeana. Los romances del *Conde Claros* y *Fontefrida* que se cantan durante la comida contribuyen a crear la atmósfera festiva de la escena campestre y refuerza la caracterización del rey como «cazador». Veamos esta secuencia que concluye con el rechazo del cortejo del Rey, acción con que queda claro que la Barbuda no será una presa fácil.

El Rey de Navarra entra en los dominios de la Barbuda al perseguir un jabalí y casi es echado por Sancho, quien guarda las tierras de su ama. El soberano le solicita posada para él y sus hombres y, más tarde, doña Blanca acepta, presentándose en traje de labradora en compañía de sus hijos. Mientras se prepara la comida, el rey ofrece hacer

REY Fincá en paz,
 y acordavos de mí, Blanca,
 que en medio de mi corazón
 llevo la vuesa faición
 adonde el alma me arranca;
 que non sé, a fe, qué cosquillas
 los vuestos ojos me han fecho,
 hechiceros, en el pecho
 con amorosas macillas.

BARBUDA Non coido lo que decís,
 nin lo coidaré jamás.

REY ¿Ingrata sois además?

BARBUDA Ya es tarde ¿vos non partís?

REY Aquí finco, si me parto,
 dueña, con vuesa persona.

BARBUDA Si hoy vades para Pamplona,
 non tenedes tiempo farto.

REY ¿Non me queredes coidar,
 Blanca, en el mi afán amargo?

BARBUDA A mis fijos vos encargo,
 y Dios vos deje lograr.

REY Non coido que el perdenal
 tenga tan duro talante.

BARBUDA Fijos, fincá aquí delante,
 que Dios vos libre de mal.

RAMIRO A la vuesa bendición,
 la nuesa madre, esperamos.

ORDOÑO Aquí homillados fincamos.

BARBUDA Dios vos rija el corazón.
 Solás tres cosas cos quiero
 decir, enantes que os vades,
 consejos de que os valgades
 en la corte. Lo primero
 es de non sufrir alguno
 baldón al honor molesto;
 lo segundo, después de esto,
 de non decillo a nenguno;
 lo tercero, en que jamás
 en mentira tropecedes;
 que con esto y las mercedes
 del Rey iredes a más,
 y seredes ambos dos
 prez de vuesa fidalguía;
 y alcáncevos, con la mía,
 la bendición de mi Dios.
 Besad la mano y partid
 con el Rey, nuesto Señor,
 y dónevos Dios honor
 en la paz como en la lid.

Expuesto así el linaje y el temple de la Barbuda, nada falta para que, ya avanzada la segunda jornada, aparezca en escena caracterizada como caballera defensora de su honor a capa y espada, para lo que Vélez emplea el disfraz varonil y el típico embozamiento que exige la creación de la atmósfera nocturna en que se desarrolla la regia serenata que rechaza la Barbuda, poco después de reprender a Mudarra por andar de «alcahuete» del Rey y de haber rechazado los presentes que con él le enviara el soberano. La serenata le da a la escena una atmósfera cortesana y el romance de *Fontefrida* refuerza la caracterización de la viuda triste que se abstiene del amor.

Al escuchar el canto del romance, la Barbuda, furiosa, se emboza con la capa de Mudarra y toma una espada. Así, vestida de hombre y favorecida por la oscuridad de la noche, finge ser criado de ella misma y le da con la espada al cantor en defensa del honor de su supuesta ama:

BARBUDA ¿Non saben que es de mi dueña,
la Barbuda, este quiñón,
y este castillo además?
Y en todo este alrededor
non ha de osar requestar
home rico ni infanzón
cosa que a Blanca le ataña
en el pelo de su honor.

(II, 1610-1617)

La Barbuda también arremete contra Olfos y está a punto de seguir con el rey, pero al reconocer su voz se disculpa y le permite quedarse sólo por cumplir su deber de vasalla, pero le aclara que de ninguna manera obtendrá sus favores y lo invita a quitarse de su ventana, so pena de echarlo de su casa:

BARBUDA Ya vos conozco en la voz.
Perdonad mi desacato,
asaz es esto por hoy,
e fincadvos norabuena,
que si sois el Rey, sois
tenudo a honrar las gentes
que vuestros vasallos son.
Non vos engañe ninguno,
nin coidés que podréis vos,
con todo el vuestro poder,
de aquesta dueña de pro
que vive en este castillo,
ver la sombra de un favor,
que non el honor conquistan
nin dádivas nin canción;
y arredradvos de este puesto,
que si lo sabe, vos doy
palabra de que a Pamplona
volvedes como un falcón.

(II, 1649-1668)

El rey acepta los regaños de su amada y de inmediato emprende su camino hacia Pamplona. De esta forma, Vélez deja preparado el terreno para presentar a la Barbuda en su papel de guerrera casi al inicio y al final de la tercera jornada.

Después de que Ramiro ha ganado el trono de Francia para Margarita y están celebrando sus bodas, aparece en escena la Barbuda, esta vez caracterizada como capitana de sus propias mesnadas es decir, como mujer de la nobleza guerrera. La Barbuda llega a París a caballo con una lanza, acompañada de Mudarra y sus mesnadas. Su actuación consiste en dirigir una larga y vehemente arenga a sus hijos, recordándoles sus deberes como vasallos del rey de Navarra y caballeros de Santiago, y retándolos a que salgan en tres horas en su defensa con ayuda de los franceses porque Marsilio tiene a Pamplona cercada:

BARBUDA ¡Ah, hijos de la Barbuda!
 los que, armados caballeros,
 en altar de Santiago
 habéis homenaje fecho,
 jurando, como vasallos
 e como fidalgos buenos,
 de defender vuesa ley,
 vueso Rey e vuestos deudos,
 vuesa patria, vuesa sangre,
 vecinos e forasteros,
 los que decides que sois
 de nobres e leales pechos,
 e de la casa de Lara
 e Guevara por lo menos
 [...]
 e además de estar rietados
 finquéis maldichos, si dentro
 de tres horas non salides
 del homenaje soberbio
 de París para ayudar,
 con vuestos brazos y aceros,
 al vuesto Rey don García,
 y otro que tal, dempués de esto,
 a la vuesa infanta Urraca;
 que el Rey de Aragón, Marselio,
 con veinte mil moros cerca
 a Pamplona, deshaciendo
 con morismas escuadras
 las demás villas e puebro;
 [...]
 A esto fincades tenudos:
 salí en su defendimiento,
 llevad escuadras de Francia,
 pasad apriesa los puertos,
 sepa el moro de Aragón
 que tiene gente el Rey vuesto

para echarle de Navarra,
con Mahoma a los infiernos.

[...]

Enlazad las armas cedo,
que a esto sólo de Navarra
fasta la gran París vengo.
E si non salides, yo,
con el mi valor y esfuerzo,
rayo seré que le abrase,
Parca que le fine luego,
león que en trozos le finque,
fuego abrasante a su aliento,
que basta ser la Barbuda,
basta ser de Oñate engendro
para ser contra Marsilio
rayo, Parca, león e fuego.

[...]

fuera de París espero.
Tres horas os doy de plazo,
e si non salís tan presto,
con el Pietro que vos fago
séais maldichos del cielo.

(III, 2286-2377).

El cerco de Pamplona se elabora diegéticamente con el asalto de los moros al muro, se escenifica con estos trepando escaleras y blandiendo espadas, y se ambienta con pregonos y tambores bélicos en medio de los locuaces parlamentos y vulgares acciones de Marsilio, quien está a punto de ganar la guerra y tomar por la fuerza a Urraca. En ese momento aparece en primer plano la Barbuda, de guerrera, de la misma forma que en la escena anterior, seguida de sus hijos y los franceses, entrando en combate con los moros. El combate se elabora diégeticamente en voz de Urraca, quien destaca el valor de la madre y los hijos (III, 2683-2690) y se escenifica con la Barbuda en medio de sus hijos, matando a cuchilladas a sus contrincantes y triunfando sobre ellos.

La obra concluye con la concertación de las bodas, en este caso del Rey de Navarra y la Barbuda, y la de Urraca con Ordoño, con el regreso de Ramiro a Francia y con el sometimiento del rey moro. El Rey navarro ofrece su mano de esposo a la Barbuda en reconocimiento de su valor y hermosura, haciéndola reina de Navarra. Así y sólo así, doña Blanca lo acepta.

En suma, tenemos una comedia en la que las hazañas guerreras y caballerescas son reconocidas y pagadas con un cambio sustancial de estamento y estado, como es el caso de las de doña Blanca y Ramiro, íconos del hidalgo que asciende a la nobleza por sus proezas bélicas y del caballero aventurero que obtiene ganancias y ventajas gracias a sus arrojados lances, respectivamente. El tratamiento heroico de la Barbuda y sus hijos supone, respecto de *El amor en vizcaíno* (obra en que la guerrera debe mucho todavía a la serrana romancística y a la del Arcipreste), una nueva forma de elaborar a la guerrera que exige mayor animación y aventura novelesca, por lo cual parece no ser menester

que la protagonista despliegue su *sex appeal* en escena, pues basta con verla en acciones violentas y bélicas, y a sus hijos en lances caballerescos.

Por último, quiero anotar que, curiosamente, la forma en que Vélez resuelve la intriga y el tratamiento heroico que le da a la guerrera aparecen también en *La bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, comedia posterior a la nuestra, atribuida a Agustín Moreto y Cabaña (Valladares Reguero, 1996: 353-357), cuyo éxito en las tablas duró desde 1680, año en que fue representada por la compañía de María Álvarez en el Palacio de Madrid (Varey y Shergold, 1975: 180), hasta la primera mitad del siglo XVIII, entre 1716 y 1744, años en que se representó en Valencia en cuatro ocasiones (Juliá, 1933: 129), seguramente por la abundancia y rapidez de las peripecias, aventuras y hazañas de Isabel. Ésta, luego de fugarse de la justicia, se convierte en guerrera y, luego de triunfar sobre los moros, obtiene el indulto del rey por sus pasadas fechorías.

Pero es muy probable que cuando Vélez de Guevara compuso *Los hijos de la barbuda*, ya estuviera triunfando la guerrera en los tablados, como podría ser el caso de *La bandolera de Flandes*, compuesta en 1604 por Baltasar de Carvajal (Restori, 1893, v), posiblemente la primera comedia en que aparece una bandolera-guerrera. En esta obra, el bandolerismo y la guerra no sólo son las formas en que la protagonista venga su honra, sino también formas de darle al drama una buena dosis de novedad, agilidad, suspenso en la acción y, desde luego, de aventura y animación novelescas.

Bibliografía

- CUÉLLAR, Donají, «El modelo serrana: Libro de buen amor, romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro», Tesis, El Colegio de México, México, 2003a.
- «Presencia de la tradición medieval en *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara y *Las dos bandoleras* de Lope de Vega», en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, UNAM/ UAM/ El Colegio de México, México, 2003b, pp. 149-165.
- «La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: a propósito de la mujer varonil», *Actas del XIII Congreso de la AITENSO* celebrado en la ciudad de México del 15 al 18 de octubre de 2007, El Colegio de México/ UAM/ AITENSO. En prensa.
- CRIVELLARI, D. (2008): *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Carocci, Roma.
- GONZÁLEZ, A. (1990): *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, Tesis, El Colegio de México, México.
- JULIÁ, E. (1933): «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, 20, pp. 113-159.
- MAC KENDRICK, M. (1974): «The amazon, the leader, the warrior», *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 174-217.
- MAC KENZIE, A. L. (1972): Review of *Los hijos de la Barbuda*, edited by M. G. Profeti, Università di Pisa, 1970, *Bulletin of Hispanic Studies* 49, pp. 405-408.

- MONAHAN, C. (1983): «A Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's *Los hijos de la Barbuda*», Ph.D. diss. University of London, 1974, *apud* Mary G. Hauer, «An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography», en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, pp. 254-298.
- PROFETI, M. G. (1977): «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno, los zelos en francés y torneos de Navarra*, edición de María Grazia Profeti, Università degli Studi di Padova, Verona.
- (1970): «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la barbuda*, edición de María Grazia Profeti, Università di Pisa, Pisa.
- RESTORI, A. (1893): «Introducción», en Baltasar de Carvajal, *La Bandolera de Flandes*, ed. de Antonio Restori, Verlag von Max Niemeyer, Halle.
- VAREY J. E. y SHERGOLD, N.D (1979): *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1669. Estudios y documentos*, Tamesis, London.
- (1975): *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1669. Estudios y documentos*, Tamesis, London.
- STROUD, M. D. (1983): «The Resocialization of the Mujer Varonil in Three Plays by Vélez», en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, pp. 111-126.
- VALLADARES REGUERO, A. (1996): «*La Bandolera de Baeza*, una comedia inédita atribuida a Moreto», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, pp. 353-373.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1970): *Los hijos de la Barbuda*, edición de María Grazia Profeti, Università di Pisa, Pisa .